

# L'ÉGLISE DU JÉSUS À TOULOUSE ARCHITECTURE ET DÉCORS

par Jean NAYROLLES et Christian MANGE \*

## Architecture

À partir de la Restauration, Toulouse redevint la ville de congrégations qu'elle avait cessé d'être depuis la Révolution (1). Sous l'autorité de prélats énergiques, tels que le cardinal de Clermont-Tonnerre, de nombreux ordres religieux ont élu à nouveau domicile dans l'ancienne capitale du Languedoc. En trois années seulement, de 1815 à 1818, on vit augmenter de douze à vingt-sept le nombre des maisons congréganistes installées dans la cité. Et au cours de la période de renouveau religieux qui marqua la France à partir de la Restauration jusqu'au début de la Troisième République, pas moins de six congrégations firent de Toulouse ou de ses environs immédiats le siège d'une de leurs provinces (2). Ces installations, d'abord provisoires, souvent modestes, ont été pérennisées au fil des ans grâce au succès rencontré par le clergé régulier auprès d'une population dont les modes de vie semblaient s'être durablement figés, loin des atteintes de la modernité industrielle et du grand mouvement des idées politiques. En réalité, l'histoire de la reconquête par les congrégations d'un espace religieux à Toulouse ne fut pas linéaire. Si la première moitié du siècle, depuis l'épiscopat de M<sup>gr</sup> Primat (1803-1816) jusqu'à celui de M<sup>gr</sup> d'Astros (1830-1849), se caractérise par le rétablissement de plusieurs institutions culturelles, cette période ne constitue pas pour autant un grand moment de constructions d'édifices religieux. Tout au contraire, l'époque fut plutôt marquée par une certaine pénurie dans ce domaine car le nombre des lieux de culte au début du XIX<sup>e</sup> siècle, du fait de leur affectation au pouvoir civil ou militaire, du vandalisme, ou simplement du manque d'entretien, restait nettement inférieur à celui de la fin de l'Ancien Régime alors que la population toulousaine n'avait cessé de croître. La phase des constructions d'églises ne vint qu'après un temps de consolidation : pour l'essentiel, elle coïncide, ici comme dans le reste de la France, avec le Second Empire et le début de la Troisième République.

L'histoire toulousaine de la Compagnie de Jésus au cours du XIX<sup>e</sup> siècle illustre parfaitement les deux phases successives que nous venons d'indiquer (3). Les jésuites se réinstallèrent dans la capitale du Languedoc en 1830 grâce aux démarches insistantes du cardinal de Clermont-Tonnerre, entreprises depuis le début de son épiscopat, en 1820. Cette décennie fut pourtant marquée, dans toute la France, par une campagne d'une extrême virulence contre le retour d'une congrégation considérée par de nombreux libéraux comme avide de pouvoir par vocation et liberticide par nature. À Toulouse, ces polémiques ont dû paraître assez éloignées, car, dès sa restauration, l'ordre connut un essor considérable et, semble-t-il, incontesté. Si bien qu'en 1843, en réponse à une enquête du ministère des Cultes sur les

---

\* Communication présentée le 5 octobre 1999, cf. *infra* « Bulletin de l'année académique 1999-2000 », p. 212.

Les auteurs tiennent à remercier le R. P. de Gensac, bibliothécaire-archiviste de l'ancienne résidence de la rue des Fleurs, M. Patrice Chatelain, intendant, ainsi que M. Maurice Prin.

1. Sur l'histoire religieuse de Toulouse au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Henri SEMPÉRÉ et M<sup>gr</sup> Joseph CHANSOU, « La renaissance concordataire », dans *Histoire des diocèses de France : Toulouse*, dir. Philippe Wolff, Toulouse, 1974, p. 193-221.

2. Il s'agit des frères des Écoles chrétiennes (province établie en 1815), des jésuites (1852), des dominicains (1853), des capucins (1868), de la congrégation de la Sainte-Famille d'Amiens (vers 1860) et des filles de la Croix de Saint-André (vers 1860, à Colomiers).

3. Émilie JEAMMET, « Toulouse », dans *Les établissements des jésuites en France depuis quatre siècles*, dir. P. DELATTRE, s. 1., t. IV, 1956, col. 1366-1376.

relations que les pères entretenaient avec la population, un rapport de l'archevêché indiquait la bonne santé de l'institution et dénombrait dans le noviciat-juvénat Sainte-Marie quelque quarante ecclésiastiques ainsi que trente et un novices. À cette époque, ils relevaient encore de l'autorité de Lyon, siège d'une vaste province qui s'étendait sur toute la moitié méridionale de la France. En 1850, afin de profiter de la loi Falloux sur l'enseignement religieux, les jésuites fondèrent une grande école face au chevet de Saint-Sernin, l'école Sainte-Marie, ancêtre du collège du Caousou créé trente ans plus tard. Mais entre temps, grâce en particulier à leurs succès dans le domaine de l'enseignement, les jésuites toulousains virent leurs efforts couronnés par la création, en 1852, d'une province de Toulouse, séparée de celle de Lyon.

Désormais, les membres de la communauté ne pouvaient plus se contenter de leur résidence médiocrement installée dans les bâtiments de l'Inquisition, place du Salin. Sans doute importait-il à l'ordre de demeurer dans le quartier du Parlement, à proximité d'une certaine élite aristocratique et bourgeoise qui envoyait ses fils à l'école Sainte-Marie. Aussi la possibilité d'acquérir sans tarder une parcelle proche de l'ancienne résidence et suffisamment vaste pour l'implantation d'un nouvel établissement fut-elle considérée comme une aubaine. À 250 mètres de Sainte-Marie de l'Inquisition vers l'est, au point de rencontre de la rue des Fleurs, de la rue Furgole et de la rue Darquié, la communauté acheta, le 5 août 1853, pour la somme de 10 000 francs, un hôtel particulier qui n'était autre que celui de l'ancienne Sénéchaussée, vendu lors des saisies révolutionnaires à Casimir Marcassus de Puymaurin et dont il prit le nom. Les démolitions (de l'ancien hôtel ainsi que d'une portion importante du rempart du côté des allées Saint-Michel) puis le lancement du chantier furent menés sans attendre sous la direction du père Lamy, désigné au sein de la communauté pour superviser les travaux. Le choix de l'architecte ne semble avoir fait l'objet d'aucune hésitation : il se porta d'emblée sur le nom d'Henry Bach, frère du jésuite Auguste Bach, membre de la communauté de Toulouse (4). Cette circonstance n'explique pas à elle seule le choix en sa faveur. Tout désignait Henry Bach à devenir l'architecte des congrégations installées dans la cité. En effet, il n'était pas seulement un homme au métier reconnu, appelé à une longue carrière de professeur au sein de l'école des beaux-arts de Toulouse. Il était aussi un homme d'une grande dévotion, entré en architecture comme on entre en religion, membre de plusieurs tiers ordres de laïcs, dont la congrégation des Messieurs rattachée à la Compagnie de Jésus (5). Ses convictions inflexibles lui faisaient un devoir d'abandonner ses honoraires à ses commanditaires lorsque ceux-ci étaient des religieux. C'est pour cette raison que, sur les six congrégations qui firent de Toulouse la capitale d'une de leurs provinces, cinq choisirent Henry Bach comme architecte de leur église (6). Parmi elles, la Compagnie de Jésus fut la première en date.

Il ne s'agissait pas seulement de construire une église mais aussi un grand bâtiment, le long de la rue des Fleurs, destiné à la résidence et au noviciat. C'est par cet édifice que l'on commença les travaux. Un an seulement après l'acquisition du terrain, le 1<sup>er</sup> août 1854, la première pierre de l'église fut posée par le père Ogerdias, supérieur des jésuites de Toulouse. À cette époque, la puissance financière de la communauté était déjà si considérable que le projet mis en chantier devait se signaler par une ampleur exceptionnelle. Il fallait aller vite, le prestige de l'Ordre, sa réputation d'efficacité, étaient en jeu. Destiné à la construction d'une propriété particulière entièrement financée par des fonds privés, le projet échappait en principe au contrôle du Conseil des bâtiments civils et, du même coup, aux lenteurs de l'administration. Et pourtant, les jésuites se heurtèrent à l'architecte de la ville, Jacques-Jean Esquié, car ils se montrèrent peu soucieux des règlements d'urbanisme. S'ils composèrent assez docilement sur la question des alignements, ils ne plièrent pas sur le chapitre de la hauteur de l'église, qui devait dépasser le maximum autorisé pour un édifice privé. À cette occasion, Henry Bach se fit l'avocat de la communauté dans une lettre datée du 16 avril 1855 adressée au maire de Toulouse et dont la portée fut déterminante. La question était de savoir si un bâtiment tel que l'église projetée pouvait, dans un quartier aux rues étroites, atteindre une hauteur accordée aux seuls édifices publics en vertu de l'usage qui en était prévu, celui justement d'une église ouverte au public. Bach avança de véritables arguments jurisprudentiels (7). Pour les membres du conseil municipal, ils ont apparemment pesé plus lourd que les pétitions des habitants du quartier, inquiétés par ce vaste projet, et que les objections du directeur de la prison militaire des Hauts-Murats, persuadé que l'air et la lumière manqueraient à son établissement à cause de la proximité de la future église. Au nom de la municipalité, Esquié obtint du père Ogerdias « l'engagement écrit, pour lui et ses

4. Sur Bach, voir Jean NAYROLLES, « Un architecte toulousain du XIX<sup>e</sup> siècle : Henry Bach (1815-1899) », dans *Histoire de l'art*, n° 1/2, 1988, p. 41-48.

5. La principale source d'information sur Bach se trouve d'ailleurs dans une *Notice lue à la Congrégation des Messieurs, le 12 juin 1904*, Toulouse, 1904, 20 p. Sur cette institution, voir R. P. VAN DER BRULE, *Allocution pour le centenaire de la Congrégation des Messieurs*, Toulouse, 1923, 30 p.

6. Parmi les ordres mentionnés à la note 2, seule la congrégation de la Sainte-Famille d'Amiens ne fit pas appel à Bach.

7. A. D. Haute-Garonne, 2-O-230 Toulouse : église du Jésus.

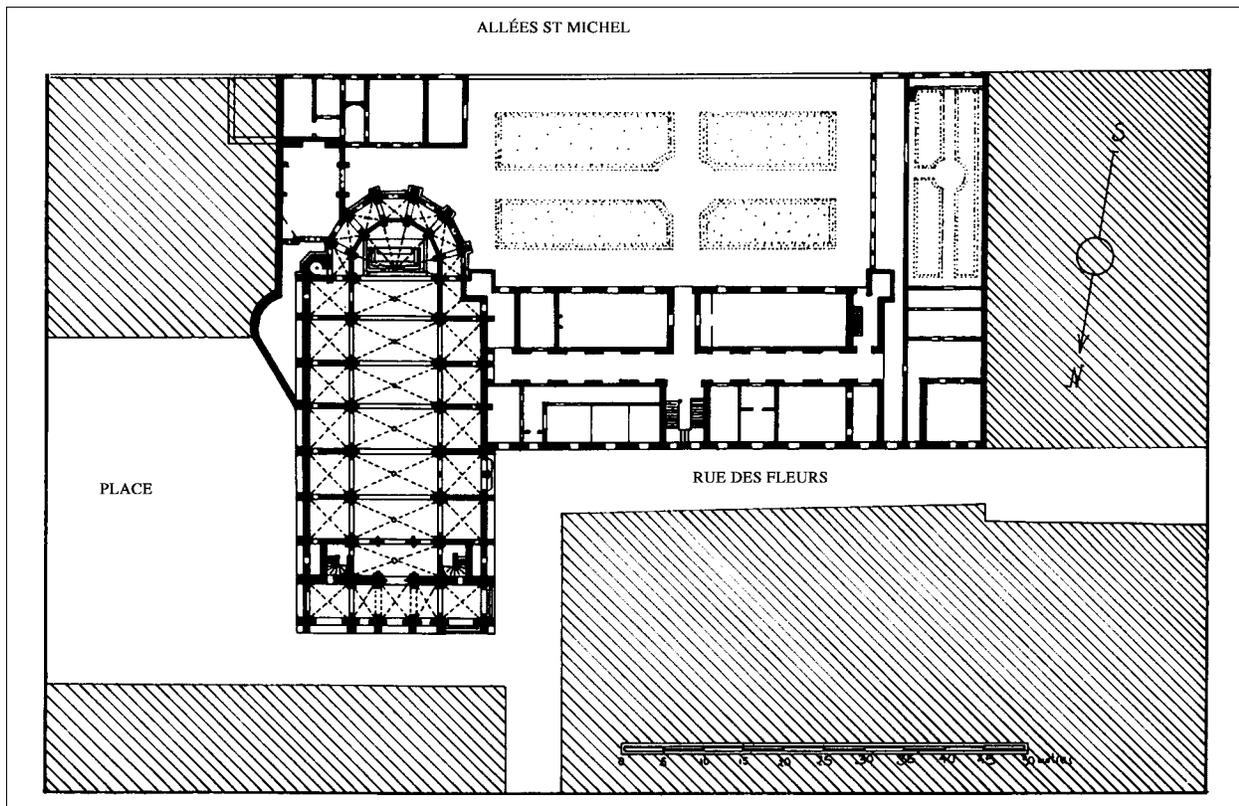


FIG. 1. PLAN DE L'ÉGLISE DU JÉSUS ET DE LA RÉSIDENCE DES JÉSUITES À TOULOUSE.

successeurs ou ayants cause, de consacrer à perpétuité l'église en construction à un service public » (8), ce que fit de bonne grâce le père supérieur qui n'avait d'autres intentions. La seule véritable concession accordée à la Ville dut concerner la hauteur du comble : à une toiture pentue, à l'origine sans doute projetée en ardoise, succéda une couverture conforme aux habitudes toulousaines d'un toit à faible pente couvert de tuiles.

Dès lors, la construction pouvait être menée à bien dans un délai relativement court, du moins en ce qui concerne le gros œuvre. Les archives relatives au chantier ne permettent qu'une évaluation approximative du coût global des travaux : ensemble, la résidence et l'église s'élevèrent à près d'un million de francs (9). Le 20 février 1858, une première bénédiction eut lieu au milieu des échafaudages. Deux semaines plus tard, à l'occasion de la cérémonie des Quarante Heures, on procéda à l'inauguration publique. Mais à cette date, les travaux étaient encore loin de leur terme. Il manquait en effet l'ensemble des décors peints, des vitraux et du mobilier. Pour cette raison, l'église ne fut ouverte au public qu'en 1861 et, sous le vocable du Sacré-Cœur de Jésus, elle ne fut consacrée que le 26 février 1869, au cours d'un office fastueux auquel assistait le cardinal Desprez. L'année même de cet événement, Hyacinthe Carrère pouvait noter dans son *Guide des étrangers dans Toulouse* : « cette église est l'une des plus fréquentées durant toute l'année mais surtout aux vêpres, les dimanches de Carême, par la bonne société de Toulouse, toujours empressée à suivre les prédications élégantes des pères jésuites » (10). Mais le Jésus de Toulouse ne fut pas seulement le théâtre de mondanités provinciales. En 1874, à l'occasion du bicentenaire des apparitions du Christ à sainte Marguerite-Marie, les jésuites toulousains,

8. *Ibid.*, lettre d'Esquié au R. P. Ogerdias, 5 septembre 1855.

9. Évaluation d'après les documents comptables conservés dans les archives de la résidence de Toulouse, ERT 190-194, (aujourd'hui déposées aux archives centrales de la Compagnie de Jésus, rue de Sèvres à Paris). Nous n'avons pas trouvé d'état définitif indiquant la dépense globale.

10. Hyacinthe CARRÈRE, *Guide des étrangers dans Toulouse*, Toulouse, 1869, p. 162.



FIG. 2. VUE DU CHEVET DE L'ÉGLISE DU JÉSUS ET DES BÂTIMENTS DE LA RÉSIDENCE DEPUIS LES ALLÉES JULES-GUESDE.

secondés par M<sup>re</sup> Desprez, furent à l'origine d'une vaste campagne visant à la consécration de la France au Sacré-Cœur qui reçut l'assentiment de plusieurs dizaines d'évêques. Lorsqu'on apprit l'accord de principe de Pie IX, l'événement fut célébré « d'une façon splendide » dans l'église de la rue des Fleurs, véritable centre moteur à l'échelle nationale du culte rendu au Sacré-Cœur.

Mais le temps des cérémonies prestigieuses ne dura pas, et l'histoire de l'église du Jésus dans les deux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle ressemble à celle de bien des fondations congréganistes. À la suite des décrets de mars 1880, les pouvoirs publics ordonnèrent sa fermeture. Demeuré propriété des Jésuites de Toulouse pendant les années de tension et de crise, l'édifice ne devait rouvrir ses portes au public qu'en 1920, à la faveur de l'apaisement voulu par l'État au lendemain de la première Guerre mondiale, tandis que, sous le vocable de Saint-Stanislas, l'ancien noviciat était transformé en école.



FIG. 3. ÉGLISE DU JÉSUS, VUE DES SUPERSTRUCTURES.

Construite, selon Jules de Lahondès, dans « le style du XIII<sup>e</sup> siècle, au moment où l'ogive n'est pas encore arrivé à sa plus grande hardiesse » (11), l'église du Jésus n'en présente pas moins une ampleur considérable. Avec ses 52 mètres de long, déambulatoire et porche compris, ce qui ramène la longueur intérieure à 42 mètres, sa largeur de 11 mètres pour la nef et 21 mètres avec les chapelles latérales, et sa hauteur de 23 mètres sous clef de voûte, 33 mètres jusqu'au faîte et 41 mètres jusqu'au sommet des aiguilles de la façade, l'église du Jésus fait partie des grands édifices religieux de Toulouse.

Bâtie entièrement en brique sur un soubassement de pierre de Carcassonne, elle se compose d'une vaste nef unique de sept travées oblongues voûtées d'ogives et bordées de part et d'autre de chapelles sur plan carré. Comme c'est souvent le cas dans les églises à nef unique, ces chapelles communiquent entre elles par de minces ouvertures creusées dans la masse des murs épais faisant office de contreforts. Du côté nord, le porche présente une ordonnance singulière : il reprend le schéma de la travée flanquée de chapelles, mais l'espace correspondant à ces dernières s'ouvre largement sur l'extérieur et donne, à chaque angle, l'impression curieuse d'une loggia. Au sud, du côté du chevet, de grands arcs aveugles isolent le chœur d'un déambulatoire fermé reliant la résidence à la sacristie. Le porche de la façade septentrionale n'ayant jamais servi que pour des occasions exceptionnelles, l'entrée habituelle de l'édifice a toujours été celle du flanc ouest, située à la hauteur de la troisième travée. Cette porte latérale, dédiée à la Vierge, donne sur un vestibule qui occupe l'espace d'une chapelle. À l'extérieur, elle ferme la perspective de la rue des Fleurs, ce qui explique le soin particulier que l'architecte mit à sa conception. Ce morceau d'architecture ainsi que les éléments de décor sculpté qui l'accompagnent furent jugés si réussis qu'ils firent l'objet d'un article et d'une gravure publiés dans l'*Archéologie populaire* de l'abbé Carrière (12).

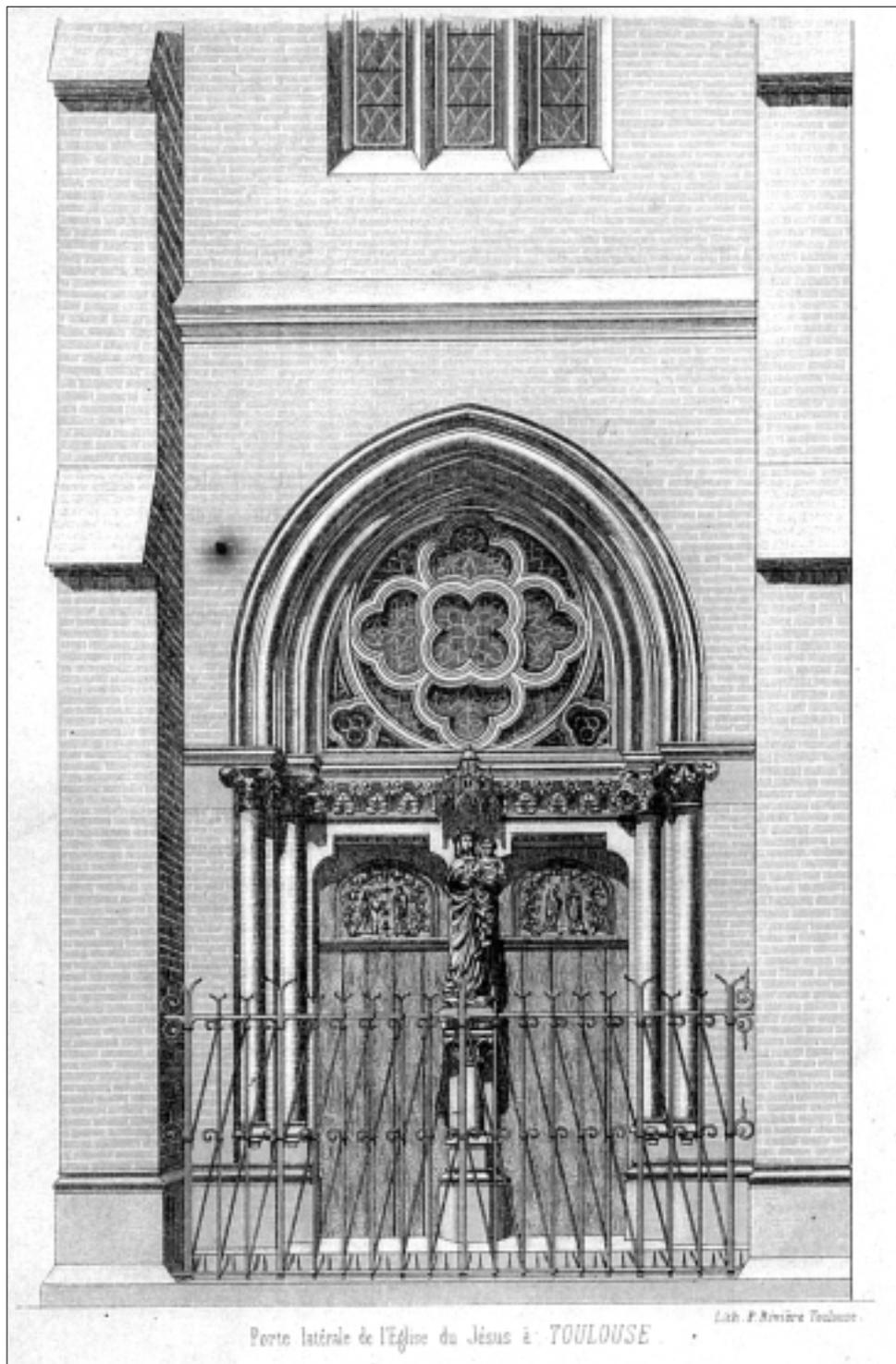
En ce qui concerne l'élévation, les structures de l'édifice se répartissent en trois niveaux superposés : celui des chapelles ouvertes sur la nef par de grands arcs brisés ; celui des tribunes donnant sur l'espace intérieur par une série de baies, triples au-dessus des chapelles, doubles dans le chœur ; celui enfin des fenêtres hautes, au remplage simplement torique et où une rose à cinq lobes surmonte chaque paire de lancettes. L'aspect extérieur de l'église du Jésus, avec son soubassement monotone, ses contreforts et arcs-boutants sans ampleur et ses clochers trop maigres, peut sembler aujourd'hui assez peu séduisant. En effet, c'est de la place des Hauts-Murats que le regard embrasse la quasi totalité de l'édifice, et il faut bien reconnaître que ce point de vue n'offre rien de pittoresque ni d'agréable à l'œil. Mais à l'époque de sa construction, l'église ne pouvait être vue que d'assez loin, depuis les allées Saint-Michel. De là, on apercevait la partie la plus animée de la construction, c'est-à-dire ses superstructures, et non pas le mur gouttereau du flanc est, plat et austère, qui donne aujourd'hui au visiteur sa première impression. Et encore doit-on se souvenir que l'architecte n'a pu élever le haut comble qu'il avait tout d'abord envisagé et qui aurait complètement modifié la silhouette de l'ensemble. À l'origine, comme le montrent d'anciennes photographies, cette silhouette était agrémentée de pinacles au-dessus des culées et de crochets sur les arêtes des trois flèches. Au pied de la construction, il n'était donné à voir que les parties les plus soignées : le portail en bout de la rue des Fleurs et les angles évidés de la façade principale. Rien d'étonnant par conséquent à ce que Bach ait cherché à obtenir le maximum d'effet à l'intérieur. Sans doute y est-il parvenu : le visiteur, une fois franchi l'entrée, est saisi par la parfaite harmonie régnant dans toutes les parties de l'édifice. La lumière de l'église, qui pénètre par les fenêtres hautes ainsi que par la grande rosace de la façade principale, laisse les chapelles latérales, dont les murs gouttereaux sont aveugles, dans une pénombre calculée. La polychromie, peintures murales et vitraux, jouent ici un rôle essentiel.

L'atmosphère qui résulte de cette profusion de couleurs dans un espace peu éclairé est assez singulière parmi les églises néo-gothiques construites en France au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Mise en relation avec le parti général de l'édifice, un vaisseau unique flanqué de chapelles latérales, cette circonstance pourrait donner à penser que l'architecte du Jésus de Toulouse a voulu rester fidèle au schéma des églises du XIV<sup>e</sup> siècle languedocien désignées sous le vocable de « gothique méridional ». L'œuvre revêtirait alors une signification discrètement militante dans le contexte des revendications décentralisatrices qui, sans grand succès, traversèrent tout le XIX<sup>e</sup> siècle français (13). On sait que l'histoire, et à travers elle toutes les formes de patrimoines, populaire et mythique aussi bien que littéraire ou monumental, furent enrôlées dans cette sorte de résistance passive à l'uniformisation nationale, et qu'à ce titre,

11. Cité par Paul MESPLÉ, « Notes sur l'église du Jésus », dans *L'Auta*, janvier 1964, p. 15-16.

12. Henry BACH, « Porte latérale de l'église du Jésus à Toulouse », dans *L'Archéologie populaire*, Toulouse, t. I, 1867, p. 33-35, 1 pl.

13. Sur la question du centralisme au XIX<sup>e</sup> siècle, voir Maurice AGULHON, « Conscience nationale et conscience régionale en France de 1815 à nos jours », dans *Histoire vagabonde. Idéologie et politique dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1988, t. II, p. 144-174. Sur l'incidence de cette question dans la création architecturale, voir François LOYER, « La renaissance architecturale des provinces au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Culture et création dans l'architecture provinciale de Louis XIV à Napoléon III*, actes du colloque de l'Université d'Aix-en-Provence, 1983, p. 193-206.



Porte latérale de l'Église du Jésus à TOULOUSE .  
Lith. F. Rivière Toulouse.

FIG. 4. PORTE LATÉRALE DONNANT SUR LA RUE DES FLEURS.  
GRAVURE PUBLIÉE DANS L'ARCHÉOLOGIE POPULAIRE, TOULOUSE, T. I, 1867.

l'époque médiévale pouvait fournir bien des arguments (14). D'ailleurs, l'hypothèse d'un système de formes à interpréter à la lumière du méridionalisme contemporain semble à première vue confirmée par la présence, au nombre des constructions d'Henry Bach, d'une référence très directe et tout à fait incontestable à un insigne monument du Moyen Âge toulousain : la salle capitulaire du couvent des Jacobins qu'il prit pour modèle en 1880, lors de la construction de la salle capitulaire du couvent des dominicains (rue Vélane, aujourd'hui détruit).

Ces arguments sont-ils suffisants pour reconnaître dans le style de l'église d'Henry Bach une sorte de « néo-gothique méridional » ? Malgré l'impression d'ensemble que l'on ressent dans l'édifice, il faudrait, pour répondre affirmativement à cette question, que l'effet de gothique méridional produit par le volume intérieur du Jésus ne soit pas fortuit mais bien intentionnel. Or, la production historiographique contemporaine de la construction de l'église ignore purement et simplement cette notion qui ne sera inventée qu'au XX<sup>e</sup> siècle, par l'historien de l'art Raymond Rey (15). Viollet-le-Duc lui-même n'en fait pas état. À ses yeux, le gothique méridional, au sens où l'on entend aujourd'hui cette expression, désignant un groupe d'édifices relativement homogène et distinct des édifices gothiques construits dans le Midi sur le modèle de ceux du Nord, n'existait pas. Du moins, le célèbre architecte-théoricien n'y voyait pas une catégorie archéologique déterminée, même si certaines spécificités locales des monuments languedociens du XIV<sup>e</sup> siècle n'ont pu échapper à un observateur si attentif. L'une de ses propres constructions le prouve : l'église Saint-Gimer de Carcassonne, érigée vers la même époque que le Jésus de Toulouse (1852-1859) (16). Avec Notre-Dame de la Drèche près d'Albi, œuvre de Bodin-Legendre, et l'église de Carmaux, due à un architecte nommé Rivet, l'église construite par Viollet-le-Duc au pied de la Cité de Carcassonne figure parmi les très rares monuments religieux du XIX<sup>e</sup> siècle prenant en compte les formes spécifiques du gothique méridional ; et si de tels exemples sont si rares, c'est parce que l'on n'avait qu'une conscience confuse ou pas conscience du tout de l'existence propre du gothique méridional.

Henry Bach, tout au long de sa carrière d'architecte, ne s'est au fond jamais éloigné de l'interprétation rationaliste et normative qui, depuis la conception de Saint-Nicolas de Nantes par Jean-Baptiste Lassus, devait constituer la principale voie française parmi les diverses formes de *revivals* européens (17). Pour toute une génération d'architectes, les églises de Lassus ont représenté le discours de la méthode rationaliste appliquée à l'architecture religieuse ; sévères jusque dans le moindre détail, sans concession aucune au pittoresque ni à l'agréable, économes de moyens par souci de probité plus que par effort d'économie, elles furent les modèles exemplaires du bon usage du gothique. L'esprit classique qui les animent y fut peut-être plus déterminant que les formes gothiques qu'elles revêtent. Elles offraient en outre les images, synthétiques jusqu'au poncif, d'un gothique exclusivement français, car puisant ses références archéologiques à la source même du style, c'est-à-dire parmi les édifices franciliens du premier art gothique, de préférence ceux du règne de Philippe-Auguste plutôt que ceux du règne de saint Louis. En plus du bénéfice idéologique qu'il ne fallait pas négliger aux alentours de 1840, alors que les Allemands continuaient à proclamer la nature germanique de l'ogive, ce choix en faveur des modèles archaïques permettait d'éviter la virtuosité propre à la maturité du style et engageait à mieux exprimer ce sentiment de componction qui, dans les élites du catholicisme français, semblait devoir marquer toute forme d'art sacré. En somme, on ne saurait imaginer manière moins romantique d'interpréter l'architecture médiévale que dans ce type d'édifices, alors même que, depuis le *Génie du christianisme* jusqu'à *Notre-Dame de Paris*, la sensibilité romantique avait donné une série d'impulsions décisives au mouvement de redécouverte du Moyen Âge et de son art.

C'est cette expression « janséniste » du gothique que Bach adopta pour son église jésuite, et à laquelle il resta fidèle par la suite. Concession des plus ultramontains des clercs réguliers au génie national ou inconséquence dans l'usage des styles historiques ? Toujours est-il que l'exemple toulousain n'est pas isolé parmi les églises de la Compagnie édifiées au cours du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le contexte d'extrême centralisation qui a toujours distingué cet ordre religieux, il n'est pas étonnant de constater les plus grandes similitudes entre l'église du Jésus à Toulouse et l'église Saint-Ignace à Paris. À la suite de leur rétablissement dans la capitale, les jésuites restèrent longtemps dispersés dans plusieurs quartiers. En 1847, ils élirent résidence rue de Sèvres, où l'on décida de construire une vaste église. Les conditions étaient assez proches de la situation toulousaine en cela que l'édifice envisagé devait être enserré dans un

14. Sur Toulouse face à son passé médiéval, voir *Toulouse et l'art médiéval de 1830 à 1870*, catalogue de l'exposition, dir. Louis Peyrusse, Toulouse, 1982.

15. Raymond REY, *L'art gothique du Midi de la France*, Paris, 1934.

16. Lucy MAC CLINTOCK, « Monumentality versus Suitability : Viollet-le-Duc's Saint-Gimer at Carcassonne », dans *Journal of the Society of Architectural Historians*, t. XL, n° 3, octobre 1981, p. 218-235.

17. Sur Lassus, voir Jean-Michel LENIAUD, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Genève, 1980. Sur l'église qu'il a construite à Nantes, voir Bruno FOUART et Véronique NOËL-BOUTON, « Saint-Nicolas de Nantes. Bataille et triomphe du néo-gothique », dans *Congrès archéologique de France*, CXXVI<sup>e</sup> session, Haute-Bretagne, Paris, 1968, p. 136-181.

tissu dense de constructions existantes. Pour en dresser le projet, les jésuites de Paris firent appel à l'un des leurs : le père Magloire Tournesac (1805-1875), ancien chanoine du Mans, architecte de plusieurs églises dans les diocèses du Mans et de Laval, membre de la Société française d'archéologie, correspondant de la commission des Monuments historiques pour le département de la Sarthe, etc. Figure emblématique de l'« archéologie sacrée », Tournesac mettait l'érudition au service de l'ecclésiologie (18).

On procéda à la pose de la première pierre de Saint-Ignace le 17 octobre 1855, quelques semaines après le lancement du chantier du Jésus à Toulouse, et l'on célébra la première messe dans l'église de la rue de Sèvres dès le mois de mars 1858. « L'église est construite suivant le style ogival du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, après étude du chœur de la cathédrale du Mans. Elle comporte une seule nef, mais bordée de chapelles latérales à la manière du Gesù, à Rome » (19). Le parti général est bien celui de l'église jésuite telle qu'on se la représentait au XIX<sup>e</sup> siècle : vaisseau unique relativement large, chapelles latérales communiquant entre elles et, surtout, niveau de tribunes assez spacieuses pour recevoir les pères de la résidence. De Toulouse à Paris ou de Pau à Poitiers, quel que soit leur style, les églises construites au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pour des communautés de jésuites respectent toutes ce dernier point. Mais entre Saint-Ignace à Paris et le Jésus à Toulouse, il y a bien plus qu'une typologie commune. À ne considérer que l'espace intérieur, il n'est pas exagéré de dire que ces deux édifices sont jumeaux : mêmes dispositions, mêmes proportions, mêmes dimensions ou presque. Si l'effet ressenti dans l'église Saint-Ignace diffère très sensiblement de celui produit par l'édifice toulousain, cela n'est dû qu'à l'absence complète de polychromie dans la nef. De telles similitudes ne sauraient être fortuites. D'ailleurs, la correspondance écrite lors de la construction de l'église de la rue des Fleurs conserve la preuve des relations entretenues d'un chantier à l'autre : une lettre du père Tournesac donnant quelques indications sur les vocables à attribuer aux chapelles latérales. Pour anecdotique qu'il soit, ce document montre, s'il en était besoin, quelle fut la direction des relations établies entre Paris et Toulouse. La légère antériorité du début des travaux à Toulouse ne doit faire illusion : contrairement à Bach, Tournesac n'en était pas à son premier chantier d'église et il ne fait aucun doute que l'invention du parti général appliqué aux deux édifices ne revienne au Manceau. En plus d'une expérience déjà ancienne, ce dernier avait une connaissance sans doute beaucoup plus directe que Bach des projets de Lassus, nommé architecte diocésain du Mans en 1849. Enfin, il faut insister sur le succès particulier que rencontra le chœur de Saint-Julien du Mans à cette époque, puisque Lassus lui-même en fit l'étude pour le projet qu'il dressa en vue de la construction de la cathédrale de Lille (20).

La mise en parallèle de ces trois œuvres contemporaines (le projet – non réalisé – de Lassus pour Notre-Dame de la Treille à Lille, l'église Saint-Ignace par le père Tournesac et l'église du Jésus par Henry Bach) illustre bien la direction prise par l'architecture néo-gothique vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Si Lassus recueille une inspiration directe auprès des modèles archéologiques, Tournesac, en revanche, paraît déjà tenté par une simplification des formes plus poussée répondant à un programme particulier — une église jésuite, type architectural bien réel pour les hommes du XIX<sup>e</sup> siècle. Bach, quant à lui, se trouvait si éloigné des sources médiévales privilégiées par les tenants du néo-gothique, que l'effort de synthèse et d'abstraction fut pour lui une obligation autant qu'un choix. De ce point de vue, c'est plutôt de Viollet-le-Duc qu'il faudrait le rapprocher. Appartenant à la même génération que le grand théoricien de l'architecture gothique, Bach fut, tout comme Viollet-le-Duc, amené à privilégier un système normatif de construction sur le retour à quelque esprit des formes que ce soit. Ainsi, dans l'optique qui fut la sienne, la soumission à des formules régionales, visant un propos régionaliste, trouverait-elle difficilement sa place.

Il faut d'ailleurs considérer cette question de la tension entre modèles locaux et modèles nationaux dans la création en province avec la plus extrême prudence. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, le Midi ne fut considéré comme une terre romane, devant être à ce titre dotée d'édifices néo-romans, que par des architectes venus de Paris. Localement, la fascination pour le gothique, celui des grandes cathédrales du Nord de la France, ne fut jamais démenti. Pour cette raison l'église du Jésus, relevant, même indirectement, de la seule architecture gothique véritable aux yeux des contemporains, a pu devenir un édifice de référence dans sa région. C'était déjà le cas lorsqu'il s'est agi de construire à Lourdes une grande basilique au-dessus de la grotte des apparitions de sainte Bernadette. Hippolyte Durand, l'architecte diocésain de Tarbes sollicité pour cet important ouvrage, avait d'abord conçu un premier avant-projet, daté du 29 décembre 1861, dans un style romano-byzantin qui lui semblait plus approprié à une région peu marquée par l'architecture gothique. C'était sans compter sur les préférences des Pyrénéens, pour qui seule l'ogive convenait à un tel programme. L'évêque

18. F. LEGEAY, *Nécrologie et bibliographie contemporaines de la Sarthe*, 1844-1880, Le Mans, 1881, p. 399-401.

19. P. DELATTRE, *op. cit.*, t. III, 1955, col. 1335.

20. Dans le rapport accompagnant son projet pour Notre-Dame de la Treille, daté du 25 février 1856 (Lille, archives diocésaines), Lassus écrivait : « J'ai cherché à reproduire l'une des plus grandes beautés de l'admirable chœur de la cathédrale du Mans », (cité dans J.-M. LENIAUD, *op. cit.*, p. 244.

de Tarbes, présidant la commission qui, dans le cas présent, était seul juge, rejeta cette première étude. L'abbé Dasque, véritable superviseur du projet jusqu'à son achèvement, suggéra à l'architecte, dans une lettre du 17 janvier 1862, de s'inspirer de l'église des jésuites de Toulouse (21). Durand avait suffisamment de métier pour ne pas recourir à un modèle qui, d'ailleurs, était dû à un architecte moins expérimenté que lui ; mais le seul fait qu'on le lui ait indiqué est révélateur du succès rencontré par le Jésus dans toute la région.

L'église de la rue des Fleurs lança certainement la carrière d'Henry Bach comme architecte des congrégations à Toulouse, mais il n'est pas certain qu'il soit parvenu par la suite à surpasser ni à égaler certaines qualités que renferme cet édifice. Même le gigantesque couvent du Refuge, construit entre 1866 et 1870 dans le quartier des Récollets (détruit en 1975), n'offrait rien d'équivalent à l'espace intérieur du Jésus. À la vaste église en croix grecque, construite au centre de l'ensemble conventuel et surmontée d'une pyramide semblable au couronnement du donjon du Capitole imaginé par Viollet-le-Duc quelque temps plus tard, il manquait l'attrait de la polychromie. Uniformément blancs, les intérieurs d'églises de Bach donnent tous la même impression de froideur. Tous, sauf l'église du Jésus.

## Travaux de décoration

Une fois les travaux d'architecture terminés, les pères jésuites se lancent dans un vaste programme de décoration de l'édifice, concernant aussi bien la nef que les chapelles. Durant une quarantaine d'années, à partir de 1858 jusqu'à la fin du siècle, ils n'ont de cesse d'embellir leur église en ayant le souci d'édifier les fidèles. Comme l'écrit le père Tournesac, « tout dans nos églises doit instruire et porter l'âme vers Dieu » (22).

Cet effort de décoration se rapporte à des travaux de sculpture, à la confection de mobilier religieux (autels, statues, confessionnaux...), à la mise en place d'un décor ornemental et historié et à l'installation de grandes verrières.

### *Statues, mobilier religieux, objets de culte*

Les travaux de sculpture sont effectués à partir de 1858 par la maison Monereau, chargée d'ouvrager à l'extérieur comme à l'intérieur de l'église chapiteaux, clefs de voûte, culs de lampe... 1786 journées ont été nécessaires pour réaliser ces travaux dont le coût s'est élevé à plus de 22 000 francs (23).

Un maître-autel, d'une qualité exceptionnelle, est fabriqué en 1858 par Kreyenbielh, entrepreneur de menuiserie demeurant à Paris ; il s'agit, selon les termes mêmes du contrat, d'« un grand autel en bois de chêne, sculpté selon les plans du P. Martin, avec quatre statues dans les niches des clochetons et huit autres statues pour les niches du gradin (...). L'autel sera orné de riches émaux dans les cinq médaillons du tombeau de l'autel et d'émaux plus riches encore au tabernacle selon les dessins qu'a donné le P. Martin. Il sera pareillement décoré de dorures et de riches peintures par un artiste capable dont le travail devra être en rapport avec l'ornementation et la perfection de la sculpture » (24).

L'iconographie est déterminée par le père Lamy et elle met en scène les quatre évangélistes et des membres éminents de la Compagnie comme saint Ignace de Loyola et saint François-Xavier. La référence constante au sculpteur Arthur Martin témoigne de la part des commanditaires de leur volonté d'obtenir une œuvre de qualité en s'adressant à un artiste qui comme collaborateur de « L'Archéologie sacrée », participant à la décoration de Notre-Dame-de-Bon-Secours, à Rouen, a contribué à diffuser le goût néo-gothique. Ce maître-autel est inauguré le jour de la consécration solennelle de l'église par M<sup>gr</sup> Desprez le 25 juillet 1868.

Les pères jésuites s'adressent aussi au sculpteur toulousain Mathieu ; celui-ci réalise notamment de 1859 à 1866, outre deux bas-reliefs sur bois de chêne (*Annonciation*, *Visitation*) et diverses créations, un autel en pierre, consacré à saint Ignace, qui lui est payé 570 F. Cette commande révèle encore l'ambition du programme décoratif. Le père

---

21. Cette lettre, conservée dans les archives des Chapelains à Lourdes, a été publiée par René LAURENTIN, *Lourdes, histoire authentique*, Paris, 1961, t. VI, p. 282. Voir également Marie LEGATHE, *Recherches sur la basilique supérieure de Lourdes*, mémoire de Maîtrise, Université de Pau, 1997. Nous tenons à remercier M<sup>me</sup> Legathe qui a bien voulu attirer notre attention sur ce document.

22. Père Tournesac, archives de l'église du Jésus de Toulouse, 1860 (Ert 194).

23. Archives de l'église du Jésus de Toulouse (Ert 190).

24. Archives de l'église du Jésus de Toulouse (Ert 194). Sur Martin (1802-1856), voir B. BERTHOD et E. HARDOUIN-FUGIER, *Dictionnaire des arts liturgiques XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les éditions de l'amateur, 1996.

Tournesac qui définit les sujets historiques de cet autel prévoit que « la statue sera copiée sur la peinture de Paul Rubens » (25). Cette référence à Rubens est également demandée pour la réalisation d'une statue de saint François-Xavier. Il s'agissait alors de citer les deux grands tableaux destinés au maître-autel de l'église des jésuites à Vienne (*Les miracles de saint Ignace de Loyola, Les miracles de saint François-Xavier*) peints par Rubens vers 1617. L'actuel autel de la chapelle Saint-Ignace-de-Loyola ne fait pas écho à cette requête stylistique. Du reste, la plupart des autels des chapelles proviennent, sans précision de date, des « Ateliers Saint-Hilaire - Charron et Beausoleil - Poitiers », entreprise active dans cette ville de 1869 à 1875 (26).

Selon Jeammet, la statue située à l'extérieur de l'église, au-dessus de la porte latérale représentant *La Vierge à l'enfant* est le fait du sculpteur Fulconis (27). La même source fait état que « les sculptures des 14 confessionnaux sont en très grande partie l'œuvre du Frère coadjuteur André Besqueut (1850-1942) » (28). Cet artiste-prêtre, formé à l'École des beaux-arts de Paris, qui réalise en 1895 une statue de saint Ignace de Loyola pour le Sacré-Cœur de Montmartre et qui obtient en 1908 une médaille d'or au Salon des Artistes français pour sa sculpture *Le prêtre*, installe en 1891 son atelier à Toulouse, à Sainte-Marie-des-Champs, d'où sortent jusqu'en 1922 toute une série d'œuvres religieuses appréciées.

### **Les travaux de peinture**

Les peintures décoratives de la nef et des chapelles, qui avancent de façon discontinue au rythme des événements marquant la vie de la Compagnie (ces travaux sont interrompus, suite à la disparition de l'ordre, de 1880 à 1890), ont été réalisées à partir de 1859 par le frère de l'architecte, le père Auguste Bach (1819-1890), membre de la Société de Jésus. Celui-ci, né à Moissac, qui enseigne le dessin au petit séminaire de Montauban, « *pictor non inglorius*, travaillera plus de 10 ans à couvrir tout l'intérieur de colorations délicates aux couleurs vives » (29). La durée du chantier s'explique par l'ampleur du programme décoratif : couvrir de peintures toutes les parois de l'édifice (l'église fait 42 m de long à l'intérieur, plus de 11 m en largeur avec les chapelles et a une hauteur sous voûte de 23 m). Ce décor mêle habilement des motifs floraux, géométriques (sous forme de svastika, par exemple), architecturaux, régulièrement scandé par des citations tirées de la Bible. Cette ornementation très homogène, caractéristique de ces vastes décors peints tels que le XIX<sup>e</sup> siècle les a recherchés, tranche cependant par la vigueur de ses coloris. Les peintures ornementales des chapelles se poursuivaient encore « en 1890 sous la direction du père Bach qui mourut à la tâche » (30).

La nef et les chapelles reçoivent aussi un décor historié dont l'iconographie développe des thèmes chers à la Compagnie, la glorification du Sacré-Cœur de Jésus, l'hommage aux membres fondateurs et éminents de l'ordre et l'intérêt particulier porté à la dévotion de sainte Germaine dont la chapelle fait face à celle de Notre-Dame de Lourdes. Ainsi, Pelligrini a représenté en 1879 *Le Sacré-Cœur en gloire* au-dessus de la porte latérale d'entrée. Ce sont surtout les peintures des chapelles, signées des seules initiales A. S. pour la plupart d'entre elles, qui retiennent l'attention. Il pourrait s'agir d'Alexandre Serres, un artiste toulousain dont le musée des Augustins conserve une peinture d'histoire (*Orphée et Eurydice*), qui débuta au Salon de 1878 et qui paraît se spécialiser dans la décoration d'édifices religieux (sa présence est encore attestée à l'église Saint-Exupère de Toulouse en 1896).

En fonction des vocables des chapelles, cet artiste réalise de 1890 à 1892 des huiles sur toiles marouflées, *L'apparition du Cœur de Jésus à la Vierge, La communion de Marie par saint Jean, Saint François-Xavier baptisant des Indiens, L'apparition de Jésus et de la Vierge à saint Louis de Gonzague, La mort de sainte Germaine, L'apothéose de sainte Germaine, La mort de saint Joseph*. Même si on n'a pas trouvé trace de signature ni de date pour les deux dernières, *Saint Ignace écrivant « Les exercices spirituels » en présence de la Vierge* et *Saint Jean-François Régis prêchant les paysans du Vivarais*, on peut penser qu'elles ont été exécutées par la même main. La comparaison entre la peinture de la nef et les toiles des chapelles, séparées par une douzaine d'années, permet de cerner l'évolution de la peinture religieuse dans la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle. Si l'ensemble des œuvres obéissent toujours aux règles de la convenance observées par les peintres du *gothic-revival* dont Bernard Benezet (1835-1897) est l'exemple le plus convaincant dans le Midi de la France, les dernières peintures cependant, notamment *Saint Jean-François Régis*

25. Archives de l'église du Jésus de Toulouse (Ert 194).

26. Voir B. BERTHOD et E. HARDOUIN-FUGIER, *op. cit.*, p. 365.

27. Émilie JEAMMET, « Toulouse », dans *Les établissements des jésuites en France depuis quatre siècles*, dir. P. DELATTRE, s. I., t. IV, 1956, col., 1367. Fulconis est signalé aussi actif à Saint-Flour par B. BERTHOD et E. HARDOUIN-FUGIER, *op. cit.*, p. 403.

28. Émilie JEAMMET, *op. cit.*, col. 1374.

29. *Idem*, col. 1367.

30. *Ibid.*

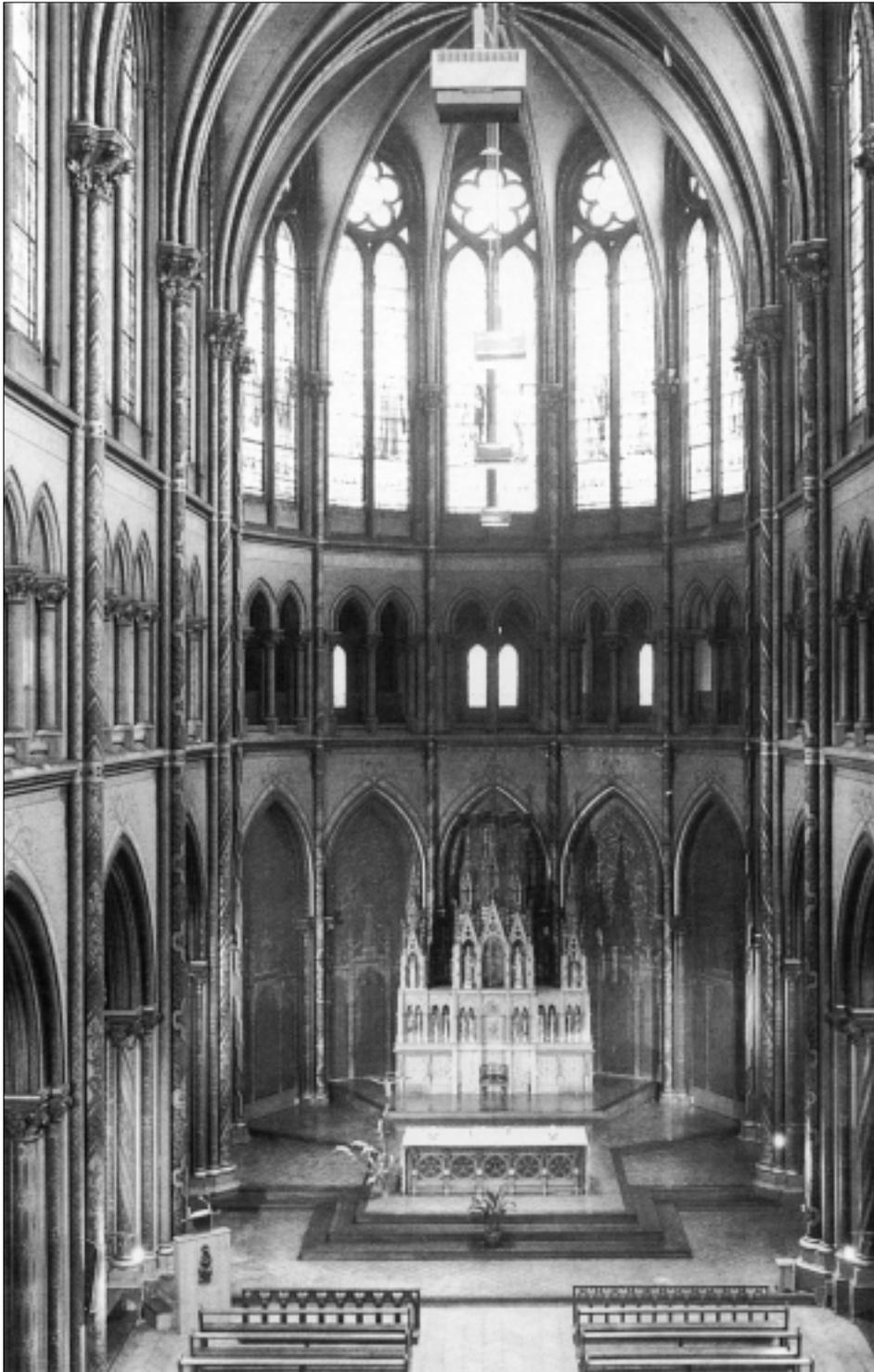


FIG. 5. VUE INTERIEURE DE L'ÉGLISE. PHOTOGRAPHIE.

*prêchant les paysans du Vivarais*, témoignent d'un goût plus marqué pour le naturalisme, s'inscrivant ainsi dans ce mouvement de fond de la peinture religieuse vers un art plus contemporain.

### Les vitraux

Les vitraux constituent sans doute le plus beau fleuron du programme de décoration lancé par les pères jésuites. Ces dix-neuf verrières géminées d'une hauteur de 2,46 m pour les figures, financées par de nobles familles toulousaines qui y apposent leurs armoiries (les Du Bourg et de Bray, les Combarieux, Marignac, Solages...), sont intéressantes à plusieurs titres. Sur le plan de la création, elles sont réalisées par Louis-Victor Gesta (1828-1894) qui tient une des plus grandes manufactures de vitraux peints à Toulouse au XIX<sup>e</sup> siècle, d'après des cartons du peintre Benezet (31). Sur le plan iconographique, elles développent de façon forte la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus et illustrent le légendaire de la Compagnie. Sur le plan stylistique, elles reflètent le goût historiciste du temps.

Le premier contrat est signé en 1863 avec le peintre-verrier parisien Lusson qui pose comme verrière-type le *Christ en croix avec saint Longin*. Celle-ci ne s'harmonisant pas avec les peintures décoratives, on indemnise Lusson et on signe un deuxième contrat avec le peintre-verrier toulousain Gesta.

L'article 7 de ce contrat stipule qu'« une commission de trois membres sera nommée afin d'approuver les échantillons peints sur papier d'un vitrail à figures et d'ornementation devant servir de type comme composition et effet de couleur, les cartons exécutés par M. Benezet avant qu'ils soient peints sur verre, l'exécution en nature d'une verrière en place servant de type pour toutes les autres » (32).



FIG. 6. VITRAUX DU SANCTUAIRE DE L'ÉGLISE. AU CENTRE, *La transfexion par Longin du côté de Jésus crucifié*. Cliché Christian Mange.

Cet article met Gesta sous le contrôle de la commission en amont et en aval : il doit attendre les cartons de Benezet, il doit retoucher la verrière-type si celle-ci ne plaît pas. Or, les commanditaires, très exigeants, obligent par sept fois Gesta à modifier le vitrail-type *Sainte Marie-Madeleine*. Le 18 mai 1868 par exemple, « la commission déclare que le vitrail représentant Sainte Marie-Madeleine a été exécuté dans des conditions satisfaisantes et qu'il y a lieu de poursuivre l'exécution des autres verrières en se servant de cette première comme de type. Elle demande seulement que les montants violets perdent un peu de leur valeur qui est trop rigoureuse ; que le bleu-gris du fronton devienne plus distinct et enfin que dans les remparts de l'édicule supérieur la nuance bleue ne recouvre pas autant le ton de pierre qui doit la limiter » (33).

La polémique éclate alors au grand jour, les insultes pleuvent, Gesta est traité publiquement de « décrotteur », il refuse de se trouver désormais en présence de Bach, les deux parties font désormais des sommations juridiques. La situation est bloquée jusqu'en 1870, date à laquelle arrive rue des Fleurs une nouvelle équipe dirigeante qui met fin à cet imbroglio.

Un troisième contrat est signé en 1870 avec la volonté de vitrer l'église mais selon le rythme voulu par les commanditaires. La commission est supprimée, c'est le R. P. Blacas qui décidera en dernier ressort. Benezet qui a toute

31. Sur Gesta, on lira – d'un œil critique cependant – le travail de Nelly DESSEAUX, *Artistes, artisans et industriels, les peintres-verriers toulousains au XIX<sup>e</sup> siècle*, thèse de l'Université Toulouse-Le Mirail, 1983. Sur Benezet, voir Christian MANGE, « Un peintre religieux toulousain : Bernard Benezet (1835-1897) », dans *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1993, 1994, p. 223-251.

32. Archives de l'église du Jésus de Toulouse (Ert 194).

33. Archives de l'église du Jésus de Toulouse (Ert 194).

la confiance des pères jésuites reste le cartonnier: il doit proposer des maquettes coloriées au 1/10<sup>e</sup> d'exécution, puis les cartons eux-mêmes dessinés et modelés grandeur d'exécution sur verre. Gesta réalise ensuite fidèlement les vitraux qui doivent être agréés par le commanditaire. En pratique ce contrat met de nouveau le peintre-verrier sous la dépendance du commanditaire et du cartonnier dont les intérêts communs: – réaliser une œuvre artistique et dogmatique –, sont en contradiction avec ceux du manufacturier: terminer au plus vite cette commande et ne pas encombrer ses ateliers.

En 1872 le sanctuaire est vitré et Gesta veut presser le mouvement. Avec humour il écrit: « nous avons été plusieurs fois retardés par la minutieuse conscience que M. Benezet apporte à ses cartons; aussi faut-il lui remettre bien à l'avance les documents nécessaires... » (34).

Mais les pères jésuites ne sont pas pressés et ce n'est qu'en 1878 que le vitrage de la nef est terminé, rosace comprise (35). Entre la date du premier contrat (1863) et celle de la fin du chantier (1878) se sont écoulés quinze ans.

Le programme iconographique célèbre avec une grande cohérence la fin et les moyens du culte du Sacré-Cœur, la fin avec un répertoire d'images présentant les manifestations du cœur de Jésus, les moyens en glorifiant les membres de la Compagnie de Jésus dont l'iconographe Grimouard de Saint-Laurent pourra écrire en 1880: « Tous les jésuites ont (...) des droits particuliers à être associés au Sacré Cœur de Jésus, leur Compagnie ayant été particulièrement choisie de Dieu pour aider à la propagation de cette dévotion » (36).

Le sanctuaire développe, en effet, la thématique chère à l'Apostolat de la prière, la dévotion au Sacré-Cœur de Jésus, dont cette association située rue des Fleurs est à l'origine du développement sur le plan national.

Cette réflexion sur les images du Sacré-Cœur, entamée au début des années 1870, se lit par exemple de façon originale dans la scène *La transfixion par Longin du côté de Jésus crucifié*, qui met en valeur le torse bombé du Christ, véritable coffret de son cœur, ou encore dans la scène *Jésus et saint Pierre marchant sur le lac de Tibériade*, qui représente Jésus exposant son cœur au chef de l'Église catholique, de façon plus traditionnelle avec la reproduction d'une scène canonique du culte du Sacré-Cœur, *L'apparition de Jésus à sainte Marguerite -Marie Alacoque* (37).



FIG. 7. LA VIERGE MARIE ET SAINTE MARIE-MADELEINE. Vitrail du sanctuaire. Cliché Christian Mange.

34. Archives de l'église du Jésus de Toulouse (Ert 194).

35. Les dessins de la rosace ont été fournis par le père Auguste Bach (archives de l'église du Jésus de Toulouse, Ert 194).

36. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Les images du Sacré Cœur*, 1880, p. 163.

37. Cette réflexion sur les images du Sacré-Cœur menée par l'Apostolat de la prière aboutit à la création en 1873 par notre cartonnier, B. Benezet, du modèle le plus mondialement connu de ce culte, *Le cœur de Jésus priant*. Voir C. MANGE, « B. Benezet et l'iconographie du Sacré-Cœur au XIX<sup>e</sup> siècle », dans *Histoire de l'art*, n° 20, p. 79-87.



FIG. 8. SAINT JOSEPH ET SAINT IGNACE DE LOYOLA. Vitraux de la nef. *Cliché Christian Mange.*

FIG. 9. SAINT LOUIS DE GONZAGUE ET SAINT STANISLAS KOSTKA. Vitraux de la nef. *Cliché Christian Mange.*

FIG. 10. SAINT ANDRÉ BOBOLA ET SAINT JEAN DE BRITTE. Vitraux de la nef. *Cliché Christian Mange.*

FIG. 11. SAINT ANDRÉ BOBOLA. Vitraux de la nef, détail. *Cliché Christian Mange.*

Les sujets de la nef prévoyaient à l'origine vers 1870 une liste de noms, assez disparate, allant de saint Augustin à sainte Gertrude en passant par saint Bonaventure et sainte Germaine. La réflexion des pères jésuites les conduit à privilégier les saints de la Compagnie. On trouve là réunis saint Ignace de Loyola, saint François-Xavier, saint Louis de Gonzague..., bref, tout le gratin de l'ordre, avec une prédilection pour les jésuites béatifiés ou canonisés durant le pontificat de Pie IX, pape alors en exercice (Bienheureux Charles Spinola, saint Jean de Britte, saint Jean Berchmans...).

Pour apprécier l'intérêt stylistique des vitraux, il faut lire l'article 3 du contrat signé en 1870: « les figures auront le caractère simple et religieux du XIII<sup>e</sup> siècle, le dessin sera correct, noble, grave, les carnations animées, les draperies modelées avec soin et richement ornementées dans les styles et genres du XIII<sup>e</sup> siècle, le nom du saint écrit à ses pieds, la tête aura le nimbe de gloire » (38). Cet article vise naturellement à l'accord plastique avec l'architecture et la décoration néo-gothiques des frères Bach. On relèvera cependant avec intérêt la contradiction apparente dans les termes mêmes du contrat: si le XIII<sup>e</sup> siècle est la référence essentielle, affirmée par deux fois, à partir de laquelle doivent être conçus les vitraux de l'église, référence partagée par l'ensemble du mouvement néo-gothique, le dessin doit rester « correct », c'est-à-dire renaissant ou encore postérieur à Raphaël. Il ne s'agit nullement d'imiter voire de pasticher le Moyen Âge à la manière des préraphaélites, il s'agit de s'en inspirer en tenant compte des acquis de l'histoire de l'art. Les vitraux du Jésus sont réalisés dans le goût de l'historicisme si cher au temps. Celui-ci donne ainsi à ces verrières une grande homogénéité formelle qui n'exclut pas la lisibilité de chaque vitrail. Ce qui frappe d'abord le regard, en effet, c'est le contraste entre la richesse et le foisonnement des parties supérieures et inférieures et la simplicité des scènes, qui mettent chaque fois en valeur les personnes, les figures humaines. Benezet a refusé les séductions en arrière plan d'une architecture ou d'un paysage. Les fonds sont réduits à une même couleur intense, un bleu profond qui fait ressortir les personnages et leur donne, avec la précision du trait et la netteté de la mise en page, un aspect monumental.

Cette simplification de l'iconographie et cette conception presque élémentaire de la composition s'inspire sans doute du travail qu'Ingres met en œuvre à la chapelle Saint-Ferdinand à Paris (1843) et à la chapelle Saint-Louis à Dreux (1844) durant la décennie 1840 où l'on retrouve ces mêmes choix plastiques (39).

Quelques beaux morceaux sont à signaler, pour leurs qualités expressives et plastiques, par exemple dans le vitrail central le jeu si subtil des violets et des pourpres, les couleurs de la Passion, ou encore cette belle trouvaille d'artiste, Marie-Madeleine si pathétique cachant son visage entre ses mains, ses lourds cheveux tombant sur ses épaules, vêtue d'une robe d'un jaune puissant se découpant sur un fond bleu intense, refusant de voir ce que le monde a vu. Avec l'exécution soignée de Gesta, ces qualités expliquent le succès rencontré par cette réalisation qui occupe une place à part dans le ciel des vitraux peints toulousains réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle.

Protégée aujourd'hui au titre des Monuments historiques, l'église du Jésus a été récemment acquise par la municipalité de Toulouse dans le but d'en faire une école d'orgue. En revanche, la désaffectation de l'établissement scolaire fait planer sur les anciens bâtiments de la résidence une incertitude qui, dans un contexte de spéculations immobilières peu respectueuses du patrimoine architectural du XIX<sup>e</sup> siècle, pourrait bien se transformer en menace. Seule une mesure de protection étendue au corps de bâtiment donnant sur la rue des Fleurs serait susceptible de lever cette incertitude et de préserver des édifices qui furent, à l'origine, conçus comme un ensemble cohérent.

---

38. Archives de l'église du Jésus de Toulouse (Ert 194).

39. Sur l'influence d'Ingres sur le milieu artistique toulousain, voir C. MANGE, *Hippolyte Flandrin et la filiation post ingriste dans le Midi de la France*, dans Actes du colloque international « Ingres et ses élèves » *Bulletin des amis du musée Ingres*, Montauban, octobre 1999, p. 89-97.

## ÉGLISE DU JÉSUS

## CATALOGUE

**Statues, mobilier religieux, objets de culte**

Les travaux de sculpture (chapiteaux, clefs de voûte, culs de lampe...) ont été effectués par la maison Monereau.

Le maître-autel a été réalisé par Kreyenbielh d'après les plans d'Arthur Martin.

Les autels des chapelles sont exécutés par les « Ateliers Saint-Hilaire - Charron et Beausoleil - Poitiers ».

Les confessionnaux sont en très grande partie l'œuvre d'André Besqueut (1850-1942).

Fulconis est l'auteur de la statue *La Vierge à l'enfant* (porte latérale).

**Chapelle de la Vierge**

L'autel est surmonté d'une sculpture (*Vierge à l'enfant*) entourée de peintures murales représentant deux anges avec fleurs, couronne et sceptre.

Les deux reliquaires sont consacrés aux martyrs saint Julius et saint Cassien.

**Chapelle Saint-Jean**

L'autel est décoré par deux scènes de la vie du saint (*Saint Jean et le Christ, Saint Jean écrivant son évangile*) et porte une statue représentant saint Jean.

Le reliquaire est consacré au martyr saint Félix.

**Chapelle Saint-François-Xavier**

L'autel met en scène deux épisodes de la vie du saint (*Saint François-Xavier baisant la plaie du lépreux, La mort de saint François-Xavier*) et porte sa statue.

Le reliquaire est consacré au martyr saint Domitien.

**Chapelle Saint-Louis-de-Gonzague**

L'autel est décoré par deux scènes (*Saint Louis de Gonzague recevant la communion des mains de saint Charles Borromée, Saint Louis de Gonzague et ses compagnons adorant la Vierge à l'enfant*) et porte une statue représentant saint Louis de Gonzague renonçant au marquisat.

Le reliquaire est consacré au martyr saint Candide.

**Chapelle Sainte-Germaine**

L'autel comporte deux scènes traditionnelles dans l'iconographie propre à sainte Germaine (*Le miracle des roses, Le passage du Courbet*).

La chapelle conserve les cendres du R. P. Ginjac (1824-1895).

**Chapelle Saint-Joseph**

L'autel est orné par deux scènes (*La sainte Famille, La mort de saint Joseph*) et porte une statue du saint.

Les deux reliquaires sont consacrés aux martyrs saint Désiré et saint Sulpice.

**Chapelle Saint-Ignace-de-Loyola**

L'autel, plus soigné que les autres, développe les travaux des jésuites (*Enseignement, Prière, Le combat contre les démons, Baptême, Prédication, Martyr*) et porte une statue du saint (*Saint Ignace tenant « Les exercices spirituels »*)

Le reliquaire est consacré au martyr saint Césaire.

La chapelle conserve aussi une statue représentant saint Pierre.

**Chapelle Saint -Jean-François-Régis**

L'autel représente *Saint Jean-François Régis prêchant* et *La mort de saint Jean-François Régis* et porte une statue du saint.

Le reliquaire est consacré au martyr saint Vitalin.

La chapelle conserve les cendres du père Cayron mort en 1763 qui a œuvré pour la béatification de saint Jean-François Régis. Une statue (*Le père Cayron guérissant un enfant*) lui rend hommage.

**Chapelle Notre-Dame-de-Lourdes**

Cette chapelle qui se veut une imitation de la grotte de Lourdes ne comporte qu'une statue représentant Notre-Dame-de-Lourdes.

**Liste des peintures****Nef**

Pelligrini, *Le Sacré-Cœur en gloire*, 1879.

**Chapelle de la Vierge**

A.S., *Apparition du Cœur de Jésus à la Vierge*, 1890, huile sur toile marouflée, 350x280 environ.

**Chapelle Saint-Jean**

A.S., *La communion de Marie par saint Jean*, 1892, huile sur toile marouflée, 350x280 environ.

**Chapelle Saint- François-Xavier**

A.S., *Saint François-Xavier baptisant des Indiens*, 1892, huile sur toile marouflée, 350x280 environ.

**Chapelle Saint -Louis-de-Gonzague**

A.S., *Apparition de Jésus et de la Vierge à saint Louis de Gonzague*, 1891, huile sur toile marouflée, 350x280 environ.

**Chapelle Sainte-Germaine**

A.S., *La mort de sainte Germaine*, huile sur toile marouflée, 120x180 environ.

A.S., *L'apothéose de sainte Germaine*, huile sur toile marouflée, 120x180 environ.

**Chapelle Saint-Joseph**

A.S., *La mort de saint Joseph*, 1890, huile sur toile marouflée, 350x280 environ.

**Chapelle Saint-Ignace-de-Loyola**

*Saint Ignace écrivant ses exercices spirituels en présence de la Vierge*, non signé, vers 1890, huile sur toile marouflée, 350x280 environ.

**Chapelle Saint-Jean-François-Régis**

*Saint Jean-François Régis prêchant les paysans du Vivarais*, non signé, vers 1890, huile sur toile marouflée, 350x280 environ.

**Liste des vitraux et des armoiries (40)**

Il s'agit de 19 verrières géminées d'une hauteur de 2,46 mètres pour les figures; il existe deux largeurs différentes pour les vitraux de la nef et du sanctuaire, ces derniers étant plus larges.

Ces vitraux réalisés de 1866 à 1878 ont été payés au peintre-verrier 2500 francs la pièce pour le sanctuaire, 4000 francs la pièce pour la nef; dans cette somme est compris le prix versé à Benezet (150 francs le carton).

Une trentaine d'œuvres en rapport (des dessins surtout) sont conservés au musée Paul-Dupuy de Toulouse et au musée du Vieux-Toulouse.

*La transfixion par Longin du côté de Jésus crucifié* (M<sup>me</sup> de Bray)

*La Vierge Marie. Sainte Marie-Madeleine* (M<sup>me</sup> de Combarieux)

*Saint Jean l'Évangéliste. Sainte Marie de Clopas* (M<sup>me</sup> de Marignac)

*Jésus bénit les pains qui seront multipliés* (M. de Solages)

---

40. La liste des armoiries est établie à partir des archives de l'église du Jésus (Ert 194). Sambucy qui finance le vitrail *Jésus et saint Pierre marchant sur le lac de Tibériade* ne veut pas que ses armoiries y apparaissent. La liste des donateurs pour les vitraux de la nef n'est pas renseignée. Trois noms cependant sont cités: M<sup>me</sup> de Montredon pour *Saint Jean-François Régis*, Kercado et M<sup>lle</sup> Peyrard sans affectation précise.

*Apparition de Jésus ressuscité à l'apôtre saint Thomas (M. de Malbos)*  
*Jésus bénit les enfants (Dubourg)*  
*Jésus et la Samaritaine (M. de Cavenac)*  
*Apparition de Jésus à sainte Marguerite-Marie Alacoque (M<sup>lle</sup> Duzère)*  
*Jésus et saint Pierre marchant sur le lac de Tibériade (M. de Sambucy)*  
*Présentation de Jésus dans le temple*  
*Saint Joseph. Saint Ignace de Loyola*  
*Saint François-Xavier. Saint François de Borgia*  
*Saint Jean-François Régis. Saint François de Hiéronym*  
*Saint Louis de Gonzague. Saint Stanislas Kostka*  
*Trois saints martyrs au Japon. Bienheureux Pierre Favre*  
*Bienheureux Ignace de Azevedo. Bienheureux Charles Spinola*  
*Saint André Bobola. Saint Jean de Britte*  
*Saint Pierre Canisius. Saint Jean Berchmans*  
*Saint Pierre Claver. Saint Alphonse Rodriguez*

***L'orgue***

L'orgue est l'œuvre de la maison Coll.